УДК 823+17

К ВОПРОСУ ФИЛОСОФИИ ПЕРЕВОДА ПРОЗАИЧЕСКОГО ТЕКСТА КАК СЕМИОТИЧЕСКОГО ЯВЛЕНИЯ

Н.А. Николаенко

Томский политехнический университет
E-mail: intra@tpu.ru; hester@rambler.ru

Рассматриваются отдельные вопросы философии перевода прозаического текста как семиотической проблемы на стыке русской и западной культур. Перевод художественного произведения представляет собой особую форму межлитературной рецепции, в которой степень верности перевода оригиналу может варьироваться под воздействием ряда внешних и внутренних факторов. Важное значения для успеха переводчика имеет понимание им единой временной и пространственной логики повествования, одновременно реализующейся на двух уровнях, реальном и иррациональном.

Перевод художественного произведения представляет собой особую форму межлитературной рецепции, в которой степень верности перевода оригиналу может варьироваться под воздействием ряда внешних и внутренних факторов, начиная от господствующих литературно-эстетических вкусов, до эстетического кредо самого переводчика и его личной литературной позиции [1. С. 499]. Следует принять во внимание тезис Г. Гачечеладзе об относительной свободе переводчика прозаического текста по сравнению с переводчиком поэзии, поставленного в жесткие рамки законов стихосложения, обусловленных принципами эквиритмии, эквилинеарии, системой рифм и строфикой поэтического произведения [2. С. 189]. Большой интерес представляет понятие "стилистического ключа" как возможности проникновения переводчика в суть произведения, возможности уловить и верно передать тонкие смысловые оттенки текста оригинала с учетом его семиотической насыщенности.

С.Б. Переслегин [3] отмечает с известной долей категоричности, что "требования аутентичности текстов и соответствия восприятия исключают друг друга и не могут быть выполнены одновременно". Предложенная им классификация переводов прозы на "классические, ориентированные на ав-

тора и текст", и "авангардистские, ориентированные на читателя и контекст" все-таки неполно охватывает весь спектр переводческих проблем в контексте взаимодействия культур.

Развивая эту мысль, приходится признать, что зачастую перед переводчиком возникают две взаимоисключающие задачи: "переведенный текст должен быть максимально близким к тексту оригинальному, а восприятие перевода человеком иной культуры должно быть максимально близким к восприятию оригинала человеком культуры первоначальной" [1. С. 490]. Отношение между оригиналом и переводом остается наиболее драматическим сюжетом мировой культуры, которое охватывает почти все области человеческой мысли и деятельности (коммуникация, традиция, история, философия и филология). По всей видимости, нет никаких оснований размыкать эти сферы в целях технической спецификации моментов перевода, с другой стороны, в мировых школах теории и практики перевода существует более или менее разработанная версия о формах перевода в строго языковых пределах. В контексте взаимоотношений между языком и культурой, переводом и философией перевод оказывается возможным постольку, поскольку, как указывает Арсен Меликян в своей работе "Перевод как система доязыковых различий" [4], языки несовершенны и всегда отстоят от истины. Сам перевод – это исключительно философское намерение, некое движение к истине, которая пребывает в своеобразной атопичности.

Н.С. Автономова отмечает [5], что "в динамике культуры перевод – явление особое. Затрагивая одновременно многие ее области ... практика перевода ... дает ценный материал, не получаемый никаким иным путем. Переводческая работа и дискуссия со специалистами (носителями языка оригинала) убеждают, что ... приходится оперировать смысловыми элементами, не зафиксированными ни в каких словарях: они, эти элементы, как бы впервые осознаются в дискуссиях носителей разных языков, каждый из которых может перевезти переводимое лишь до середины реки, отделяющей оригинал от перевода".

Создание перевода художественного произведения может и должно интерпретироваться как *эстетическое событие*, если воспользоваться понятием М.М. Бахтина [6. С. 22]. В то же самое время, перевод художественного текста подразумевает определенный паритет между автором исходного текста и автором перевода. Автор указывает, что при одном участнике не может быть эстетического события; абсолютное сознание, которое не имеет ничего трансгредиентного себе, ничего вненаходящегося и ограничевающего извне, не может быть эстетизовано. Эстетическое событие может случиться только при наличии двух участников, причем этот факт предполагает два *несовпадающих* сознания.

Считается, что художественный перевод должен воспроизводить не только образы и мысли переводимого автора, не только его сюжетные схемы, но и его литературную манеру, его творческую личность, его стиль.

Поль Рикер в своей работе "Парадигма перевода" пишет [7], что в процессе деятельности переводчику часто приходится преодолевать некоторые личные страхи; иногда, впрочем, они могут принимать форму *ненависти* к иностранному языку, который воспринимается как угроза по отношению к языковой самобытности самого переводчика. Но помимо этого, в работе над переводом есть и своя глубокая скорбь, ибо "совершенный" перевод недостижим и переводчик в какой-то момент вынужден отказаться от воплощения своего идеала. Отбросить мечту о "совершенном" переводе означает признать, что граница между *родным* и *иностранным* по-прежнему непреодолима. Когда речь начинает идти о рецептивном аспекте перевода художественного произведения, то в диалог "автор-переводчик" вступает еще и третий участник - читатель.

Интересную и категоричную точку зрения на проблему переводимости художественного текста выразил известный переводчик и теоретик перевода Вальтер Беньямин [8], указав, что оглядка на "получателя" никогда не способствует пониманию произведения или формы искусства. Ошибочно считаться с определенной аудиторией или ее представителями; более того, даже понятие "идеального" адресата наносит вред любым теоретическим изысканиям об искусстве, потому как последние в конечном итоге основываются на постулате бытия и сущности человека как такового. Само искусство также предполагает телесное и духовное существование человека, однако ни в одном своем произведении оно не исходит из человеческой способности к восприятию. Следовательно, "ни одно стихотворение не предназначено читателю, ни одна картина зрителю, ни одна симфония слушателю. В. Беньямин утверждает, что перевод есть форма. Рассматривая его как таковую, мы необходимо возвращаемся к оригиналу. В нем заключен управляющий переводом закон: переводимость. Вопрос о переводимости оригинала имеет двоякий смысл. Он может означать либо сомнение в наличии во всей совокупности читателей произведения адекватного переводчика, или же, более непосредственно, допускает ли оно по своей сути перевод, и тем самым, в соответствии со значимостью этой формы, требует ли оно его? Соответственно переводимость языковых произведений должна оставаться предметом рассмотрения даже в том случае, когда они не под силу переводческим возможностям человека. При переводе происходит некая универсальная интеграция языков; сам перевод (имеется в виду хороший перевод) есть воплощение, точнее, осуществление этого единения. Перевод всегда осуществляется на уровне языка в целом, но не на уровне отдельных высказываний, или строго смысловых описаний. "... При этом сами языки гармонируют в нем друг с другом, взаимно дополняя и примиряя свои способы производства значе-

ния. Иначе говоря, если существует язык истины, который в тишине и спокойствии хранит все высшие тайны, над раскрытием которых бьется человеческая мысль, то этот язык истины – истинный язык. И именно он – язык, в предсказании и описании которого заключено то единственное совершенство, на которое может надеяться философ, – именно он в концентрированной форме сокрыт в переводе. Не существует музы философии, как нет и музы перевода".

В своей работе "Вокруг вавилонских башен" Ж. Деррида [9], анализируя эссе Романа Якобсона "О переводе" (1959 г.), упрекает Беньямина в "недвусмысленном перевертывании" философии перевода.

Полемизируя с Беньямином, Ж. Деррида формулирует свои тезисы о философии перевода следующим образом:

1. Теория перевода по сути своей не зависит ни от какой теории принятия переводного текста реципиентом.
2. Основным назначением перевода не является передача сообщения. (Следует принять во внимание, что данное положение распространяется и на оригинал, и Беньямин, по мнению Ж. Деррида, укрывает от всякого возможно угрожающего оспаривания последовательно проводимый дуализм между оригиналом и версией, переводимым и переводящим, даже если он и смещает их отношения).
3. Если между текстом переводимым и текстом переводящим и имеется отношение "оригинала" к версии, оно не может быть ни представляющим, ни воспроизводящим. Перевод не есть ни образ, ни копия.

Если переводчик не возмещает и не копирует оригинал, то потому, что последний переживает и трансформируется. Перевод на самом деле будет моментом его собственного роста, он в нем пополнится, увеличиваясь и обогащаясь качественно новым философским содержанием.

Тем не менее, перевод прозаического текста как семиотического явления на стыке культур и достижение инвариантности содержания оригинала и перевода является одной из центральных проблем современного переводоведения. Семиотический подход к проблеме перевода как форме межлитературных связей и любых других межтекстовых отношений позволяет отследить смыслообразующие процессы внутри текста, "обмен смыслами между текстами внутри тех или иных контекстных единств в рамках отдельной национальной культуры, обмен текстами или текстопорождающими механизмами между отдельными национальными культурами в рамках ареальных единств и в глобальных масштабах" [10. С. 202]. Ю.М. Лотман указывает, что важнейшим элементом структуры текста является наличие двух семиотически автономных субтекстовых образований и объединяющей их семиотической метаструктуры. Это, безусловно, распространяется как на текст оригинала, так и на текст перевода.

Текст художественного произведения содержит множество видов импликатур, что позволяет предположить, что анализ переводимого текста должен быть комплексным и всесторонним, чтобы исключить видение переводчиком текста художественного произведения как чисто лингвистический феномен и игнорирование таких важных моментов, как культурфилософский фон произведения, семиотическая насыщенность текста, коммуникативная организация смысла и уровень лексической связности.

Сложность для переводчика, прежде всего, заключается в том, чтобы каждый сюжетный ход и каждый художественный образ были максимально верно переданы на семиотическом уровне. Анализ любого прозаического перевода всегда подразумевает определенное переосмысление образов, концептов, мотивов, тропов и других элементов эстетики словесного творчества, присутствующих в тексте оригинала. Всякий художник (а переводчик художественного текста *volens-nolens* стремится к этому) создает свой миф, то есть является мифотворцем. Д.С. Лихачев отмечал [11], что и всякая интерпретация текста становится мифом, так как она преобразует свой материал, который в принципе никогда не равняется самому себе.

Анализ отдельных эпизодов перевода текста американской романтической сказки на семиотическом уровне позволяет выявить некоторые формы взаимодействия двух семиосфер, которые не тождественны друг другу, но "обладают определенной симметричностью, что, в свою очередь, служит основанием как утраты части информации, так и ее приращения и смещения, так как художественное произведение укореняется на новой, чуждой для него почве" [10. С. 201].

Следует принять во внимание, что любой художественный текст обладает определенной двухступенчатой моделью описания. Следовательно, актуализация "двуслойности" текста на примере переводов философско-аллегорической сказки "Снегурочка" ни в коей мере не нарушает системы функционирующего "художественного механизма". Исходя из предположения, сделанного Ю.М. Лотманом относительно текстовых моделей нехудожественного типа, требующих системного "одностороннего" описания, можно допустить, что художественный текст потребует от творца (как автора оригинала, так в равной степени и от переводчика) иной тип организации, а именно модель, состоящую из двух противоположных по направленности структур, "подразумевающую, как минимум, два описания для каждого уровня" [10. С. 196–202].

Романтическая сказка "Снегурочка" (Как дети сотворили чудо) (The Snow Image) из сборника "Дважды рассказанные истории" была первоначально напечатана в 1851 г. в Нью-Йорке, в сборнике "The Memorial". На русском языке произведение вышло впервые в сборнике "Алмазы", издан-

ном в Санкт-Петербурге в 1868 г. под названием "Девочка из снега". Последующие переводы появились в 1900 г. в сборнике "Фантастические рассказы", где сказка была опубликована под названием "Снежная кукла" (переводчик А. Н. Галибин), и в 1965 г. в сборнике "Новеллы" под названием "Снегурочка" (переводчик Э. Великанова).

Сюжетный конфликт "Снегурочки", в результате которого вторжение здравого смысла губит "дитя поэтического вымысла" [12. С. 28]; строится на двух не только самостоятельных, но и противоположных по структурной направленности построениях. Определенная семиотическая незыблемость немедленно нарушается при столкновении с другой, "противонаправленной ей, упорядоченностью". В результате происходит неизбежное расслоение характера образов и героев сказки как минимум на две составляющие, из которых одна "деавтоматизирует другую": с одной стороны, миссис Линдси, Пеон, Фиалка и сама девочка из снега, ощущающие своим "сердцем гораздо больше, чем слухом" и способные наслаждаться "звуками небесной музыки, в то время как другие люди не слышат ничего", и мистер Линдси, "весьма благоразумный человек", всегда действующий только "из самых лучших побуждений" [12. С. 408–423].

Поскольку перевод прозаического текста фантастической сказки можно отнести к одному из самых сложных видов художественного познания, далее необходимо сделать отступление, касающееся как художественной телеологии, так и морфологии творчества переводчика. В тексте перевода читатель сталкивается с явлением, которое Ю.М. Лотман определяет как деформацию значения и смысла [10. С. 200–202]. Это позволяет сделать вывод о том, что текст, зафиксированный в сознании переводчика, является текстом, изоморфным объектом, в то время, как текст, осмысленный тем же переводчиком в ходе творческого процесса перевода, неизбежно подвергается изменениям, порой неуловимым и неясно эксплицированным. Поэтому одним из закономерных вопросов, имеющих отношение к художественной деформации текста оригинала в переводе, является вопрос о типах и закономерностях его деформации. Безусловно, отмечает Ю. М. Лотман, в ходе решения задач художественного миромоделирования речь должна идти именно о деформации, а не об искажении, так как деформация является средством и условием познания.

Важным моментом в осознании переводчиком предстоящих задач является понимание сути мифологизма произведений Натаниэла Готорна, что проявляется в нарушении причинно-следственных связей, в причудливом совмещении разных времен и пространств; в развитии мотивов двойничества персонажей и событий; в использовании традиционных для человеческого и природного бытия образов-символов: солнечный свет, ветер, снежная буря, цветы, дом, огонь, смерть; в использовании элементов мифологического миросозерцания и мифологических персонажей, а также в склонности к сосуществованию фантастической и сказочной реальностей, о чем уже было сказано выше. Даже поверхностный выборочный анализ переводов текста романтической сказки позволяет сделать вывод о том, что переводчику удалось и сохранить пространственную конфигурацию текста, и соблюсти заданную Готорном динамику мотивов, допуская, однако, их определенное переосмысление. В разветвленной символической системе произведения появляются такие многослойные знаки, как мотив света, то "тусклого и унылого", то чистого и сверкающего, как свежевыпавший снег.

Ключевые слова и мифологические образы, возникающие параллельно в текстах оригинала и перевода, позволяют выстроить определенный семиотический ряд, несколько перекодированный в иную систему знаков. Суть концепции цвета состоит в освобождении цвета от предметной изобразительности при придании ему максимальной эмоциональной или символической выразительности. Представления о цвете автора оригинала почти дословно совпадает с цветовым образом, созданном переводчиком.

В контексте анализа текстов оригинала и перевода представляет интерес контраст серо-белого построения пространства сада, где дети "сотворили чудо", постепенно перерастающим в искрящееся снежное великолепие морозного зимнего дня в сопоставлении с прозаическим красно-портьерным цветовым финалом в душной, жарко натопленной гостиной семейства Линдси. Но это сравнение сразу сделает очевидным и различие в подходе к цвету. В анализах цветового построения явно прослеживается эмоциональная и символическая значимость каждого цвета. Обратившись к переводу отдельных фрагментов текста, можно отметить следующие едва уловимые девиации смысла.

Имена главных героев сказки (Фиалка и Пеон, а в переводе 1853 г. – Мак) предполагают интерпретацию на экспрессивно-эмоциональном уровне, позволяя определить целостность текста и эстетически преобразить, казалось бы, незначительные бытовые наблюдения. Так, дихотомический ряд "иррациональное – рациональное", "поэтическое – приземленное", "холод – огонь" начинает эксплицироваться на примере интерпретации переводных значений имен главных персонажей. Синонимический ряд возможных значений имени Фиалка (Violet) реализуется в многомерном семантическом контексте, включающем следующие звенья смысловой цепочки: от столь естественного для художественного пространства зимнего сада усадьбы Линдси, прохладного эфемерного **violet** (темно-лиловый, фиолетовый) до драматического крещендо значений **purple** (пурпурный; багровый) и **crimson** (малиновый, темно-красный, кармазинный и даже кровавый). Имя Пеон (Мак) коннотативно окрашено в алые тона и лишь усиливает синестетический эффект текста. Удивительным открытием мо-

жет послужить и тот факт, что невинный на первый взгляд цветочный "фиалковый" и "маковый" подтекст смысла имен детей звучит как угрожающие ноты увертюры оперы с трагическим финалом, когда эфемерное дитя небес – Снегурочка превращается в лужицу талой воды перед камином в жаркой гостиной дома Линдси.

Синонимические контрастные ряды значений основных мотивов сказки определяются в самом начале произведения:

*One afternoon of a **cold** winter's day when the **sun shone forth** with **chilly brightness** after a long storm, two children asked leave of their mother to run out and play in the new-fallen snow*.*

*Однажды **морозным** зимним днем, когда после долгой непогоды **холодным блеском засверкало солнце**, двое ребятишек попросили у матери разрешения выбежать на улицу поиграть на свежевыпавшем снегу* (Переводчик Э. Великанова) [12. С. 408–423].

Ориентация на огненную природу солнца в тексте такова, что ассимилирует и атрибуты световой символики. Так, лейтмотивный в тексте оригинала эпитет chilly brightness влечет за собой целую цепочку значений на языке оригинала: *brilliant* (искрящийся, блестящий, сверкающий); *effulgent* (лучезарный, блестящий, сияющий); *gleaming, glowing, incandescent* (раскаленный, накаленный добела; горячий, пылающий); *radiant* (лучистый, сияющий); *resplendent/shining/beaming* (блестящий, сверкающий).

Частое повторение контекстных синонимов "алый", "огненный", "багровый", "ослепляющий", акцентирующих агрессивное начало всепожирающего пламени материальной жизни, противопоставляется метафорике "второго слоя" повествования, отмеченной экспликацией семиотического пространства иррационального, эфемерности и фантастичности происходящего ("стайка белых зябликов", "проворный западный ветер", "снежный вихрь", "дети-феи", "дети-ангелочки", "маленькая белоснежная незнакомка").

Особого внимания заслуживает более подробное рассмотрение импликатуры gleaming (раскаленный, накаленный добела; горячий, пылающий), возникающей при моделировании синонимического ряда, порожденного тропом *chilly brightness* в ходе его эволюционной деформации. Образ, заимствованный из классической метафорики света ассоциируется со световыми лучами или с лучом, идущим от потустороннего мира и направленным на что-то земное, которое он озаряет и воспламеняет.

*A Heidenberg stove, filled to the brim with intensely **burning** anthracite, was sending a **bright gleam** through the isinglass of its iron door, and causing the vase of water on its top to fume and bubble with excitement. A warm, sultry smell was diffused throughout the room. A **thermometer** on the wall farthest from the stove stood **at eighty degrees**. The parlour was hung with red curtains, and covered with a red carpet, and looked just as warm as it felt. The difference betwixt the atmosphere here and the cold, wintry twilight out of doors, was like stepping at once from Nova Zemlya to the hottest part of India, or from the North Pole into an oven.*

*Чугунная печка, до отказа набитая антрацитом, посылала **яркий отсвет пламени** через слюдяное окошечко в железной дверце и заставляла воду в горшке, стоящем на печке, булькать и **кипеть**. Теплый влажный воздух наполнил всю комнату. В самом дальнем от печки углу **термометр показывал восемьдесят градусов по Фаренгейту**. Гостиная была завешана **красными** портьерами, а пол покрыт красным ковром, и этот свет, казалось, вносил в комнату **еще больше тепла**. В комнате было так **жарко**, а за дверью так сумрачно и холодно, что попасть в комнату с улицы было все равно что очутиться после Новой Земли в самой **знойной** части Индии или после Северного полюса прямо в печке!* [12. С. 421].

Перед переводчиком стоит непростая задача с максимальной подлинностью передать метафорический подтекст уничтожения "неземного" посредством акцентирования чисто физическое воздействие пламени на объект с прямо противоположным температурным значением, сохраняя и частично модифицируя значение функциональных единиц текста перевода. Богатство метафорической палитры текста готорновской прозы требует от переводчика тщательного внимания при подборе необходимых эквивалентов оттенков красного в солнечном свете и отблесках огня. Изменение цветовых и световых оттенков, намечающееся в ходе развития сюжета "Снегурочки", указывает на резкий переход от позитивных ожиданий, исполненного надежд на то, что божественное, неземное, (иррациональное) укоренится в повседневной жизни, радуя окружающих, к разочарованию, утрате и, как следствие, к отчуждению. Средства диаволической символики, сталкиваясь с символико-поэтическими мотивами всей сказки, снижают позитивно-экстатический аспект сжигания и тепла, согревающем жилище человека. В негативном аспекте этот процесс может быть интерпретирован, во-первых, как уничтожение видения, к которому стремились дети, во-вторых, как гибель ожиданий реципиента текста.

And the Heidenberg stove, through the isinglass of its door, seemed to glare at good Mr. Lindsey, like a red-eyed demon, triumphing in the mischief which it had done!

*И чугунная печь сквозь слюдяной глазок своей дверцы, казалось пристально смотрела на доброго мистера Линдси, как **красноглазый демон**, ликующий при виде совершенного им зла* [12. С. 422–423].

Подводя итог сказанному, необходимо отметить, что важным фактором в разрешении проблем, относящихся к философии перевода прозаического текста как семиотического явления на стыке русской и западной культур, является наличие в

* Здесь и далее текст оригинала цитируется по источнику "Электронная англоязычная библиотека". Зарубежная литература. – М.: 2000.

тексте перевода универсального пространства, обладающего способностью к безграничному расширению, то есть отсутствие расстояний и преград между многочисленными семиотическими гранями значений.

Важное значения для успеха переводчика имеет понимание им единой временной и пространственной логики повествования, одновременно реализующейся на двух уровнях, реальном и иррациональном. Оригинал и перевод формируются в качестве соотносимых инстанций тем различием, которое присутствует между ними. В зависимости от характера этого различия оригинал то утверждает свое превосходство, то устраняется от любой соотносимости или оценки. Как отмечает А. Меликян [4], как только оригинал перестает соотноситься с переводом, то непременно сам становится переводом, взывая к некоторому абсолютному оригиналу. Можно будет сказать, что как только автор воспринимается как тот, кто предшествует тексту, то есть если мы утверждаем преимущество замысла над осуществлением, тогда оригинал учреждает иерархию интенциональностей, и в этом случае перевод соотносится с оригиналом не столько как *текстом*, сколько как с более насыщенной интенциональной *средой*.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Райснер Э. Восприятие и искажение // Сравнительное изучение литератур. – Л., 1978.
2. Гачечеладзе Г. Прозаический перевод // Введение в теорию художественного перевода. – Тбилиси, 1970.
3. Переслегин С.Б. http//www.rusf.ru
4. Меликян А. Перевод как система доязыковых различий. http://rema.ru
5. Автономова Н.С. Перевод – это пересечение границ // Русский журнал. www.russ.ru
6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
7. Рикёр Поль. Парадигма перевода. http://www.russ.ru
8. Беньямин Вальтер. Задача переводчика. http://rema.ru
9. Деррида Жак. Вокруг вавилонских башен. http://rema.ru
10. Лотман Ю.М. Заметки о структуре художественного текста // История и типология русской культуры. – М., 2002. – С. 196–202.
11. Лихачев Д.С. Опыты по философии культуры. – Л., 1987.
12. Готорн Н. Новеллы. – Л., 1975.